

## 假戏真做

文 Demetrio Paparoni

李天兵画作的意义不仅仅体现于技法以及形式上的构成，同时通过对场景的描述体现了更多的观念及思想。追溯到艺术家的孩提时代，作品突出了七十年代特殊的社会文化背景。在李天兵的艺术世界里，他的童年记忆是与那一代人的整体环境紧密相关的。艺术家探讨的是中国计划生育政策以及年轻人与同代人的交流方式，70年代开始，中国家庭关系结构已悄然随之发生变化。

社会身份极大地受到了行为模式的影响从而形成家庭核心。在西方十九世纪下半叶，工业革命使得社会发生急速变形，很多人离开了自己的父母从农村来到城市，新一代开始有了自主权，这是在父权家庭未曾有过的自主性，父权家庭曾被看作是单细胞一样的单位，在这个强制制定成的等级结构里，每人都在扮演一个特定的角色。

众所周知，西方二十世纪的历史是以伟大的社会和政治革命为标志的，而精神分析学的出现，也对人类产生了很大影响。人们意识到，自身的行为并不是无来由的，而是与童年和青少年时期的经历紧紧相关。西方现代艺术家在当时自由的状态下，艺术自由形式得以发展，使得艺术从内容和语言的限制中挣脱出来。这种自由形式的表达是新的家庭结构所促进社会变革转型的一方面。

家庭观念随着时间的推移不断演变，与社会变革，多种思想意识与政治思想的变化紧密相关。无论这些变化是否基于自由选择，或是由执法来决定，但不争的事实是家庭结构分析是进行社会分析的必然阶段。就如西方，当我们谈论所谓的五月革命那一代时（68一代），他们的想法依然影响着当下的社会行为。艺术家，理论家Peter Halley曾指出，六十年代嬉皮理想主义，出现的自由恋爱，以及关于教育和等级关系的不同思维方式，其实是与当时在信息通讯上进行初次实验的理想主义相呼应的。事实上在那个年代里，美国军队对于互联网技术的发展充满着极高的热情。毫无疑问西方嬉皮唯心主义树立了另一种配偶观，对普遍意义上的家庭观产生了影响。简言之，当世界观发生变化时，家庭观也会随之产生变化。至少社会大众有了公开讨论的权利。

对于五十年代和七十年代之间的西方人而言，提到中国，他们会想到毛泽东，农民起义，长征，共产党领导人像普通人一样的束腰装束，文革，四人帮等等。就我们所知的现代及当代艺术中，中国很少提到上述这些。改革开放十年后的九十年代，人们生活获得大幅度提高，与此同时，一些艺术家突然出现在我们的视野中，比如艾未未，蔡国强，方力钧，杨少斌，岳敏君，张洵，张晓刚，王广义，王进，王兴伟等（以及众多追随者）。这批第一代艺术家受到其新时代知识分子身份的影响，其作品的关注点与他们所运用的叙述手段有着不可分割的关系。

contrasts gallery principal gallery  
no. 181 middle jiangxi road  
shanghai, china 200002

对比窗艺廊  
主画廊：  
江西中路181号 邮编 200002

tel 电话 (8621) 6323 1989  
fax 传真 (8621) 6323 1988  
website 网站 www.contrastsgallery.com

虽然这些艺术家开始走向成功，但九十年代，西方很少有人了解北京或上海，更别说中国这个辽阔国家的边远地区了。对香港和台湾，我们多少有些了解，但并不了解那里的艺术。对于那些艺术家的人而言，正是上述那些艺术家的作品，让中国慢慢揭开了它的神秘面纱。家庭组织是了解一个民族精神世界的元素之一，这正是张晓刚艺术关注的话题，八十年代，张是川美的领军人物之一。他的绘画从旧照片中获得灵感，探讨的是在中国迅猛发展的环境下，在家庭关系中个人身份的问题。与此同时，中国艺术家突然意识到，二十世纪对艺术而言，是一个充满了艺术实验的世纪。很多艺术家意识到，有必要将自己对西方艺术的想法清晰表现出来，而西方对中国的好奇，主要是站在人类学的角度。第一代艺术家的优势之一（并传承到了下一代）就是用强烈的创作欲望创作出既当代、又具有中国特色的与自身经历有关的艺术。

李天兵1974年出生，比文革结束早了两年。在全球艺术界占一席之地的中国艺术家里，他属于第二代。从先锋的现代主义观来看，艺术上的一代代是前赴后继的，并不仅仅局限于创作者的那个时代。李天兵这一代在创作上已经有了更多的语言选择，同时还可以继续在现代主义典型的进化主义中发展。因为艺术家的作品在很多方面受到之前那艺术形式的影响，这也是艺术的存在规律。根据这种规律，人们也许会认为李天兵的绘画受到了张晓刚和Gerhard Richter作品的影响。当然这并非说李天兵在形式和观念上重复这些画家的作品，他们其实在形式和观念上更为不同。比如张晓刚本人曾说过，在他的画作中，从未触及计划生育政策这一话题，虽然张和李二人在题目上相近，但实际上确实大相径庭。使用照片作为形式上表现的起点其实并不很重要。即使是十九世纪晚期的巴黎，Edgar Degas和Henri de Toulouse-Lautrec也利用了照片作为绘画基调，但这并不意味着Gerhard Richter就师承Degas或Toulouse-Lautrec的艺术。

2007年起李天兵创作的系列绘画里，描绘了一个真正城市环境下成长的孩子，亦或孤独，亦或与遐想的兄弟玩伴们在一起，在主题上突出的是在家庭结构中个体形成的重要性。而面具主题所要阐述的是我们展现的并不是我们真实的自己，而呈现的其实是别人希望我们的样子；看看镜子，却发现自己很陌生。我们看自己与别人看我们是不同的。岳敏君的作品突出了同样的主题，令人想到老庄哲学里愚人的精神特征：在他的画里，人物是掩藏在一张大笑而无助的脸庞背后，在社会的弊病面前屈从。李天兵以游戏的方式冻结了人物的身份。李天兵的绘画以老照片为基调，模糊了真实与虚构之间的界限，改变了色彩，给每个人赋予一个象征色，根据我们习惯看到的电脑画面色调进行调配。蓝色象征资本主义，紫色是怀旧，绿色是魅惑，浅蓝色代表伤感，红色象征鲜血和革命。在中国传统文化里，孩子们意味着繁荣和好运。这些画作一方面试图看到和展现表面之外的东西，另一方面则通过深层寓意体现一个具体的历史社会环境，这些寓意常常隐晦于作品之中。作品中阐述的故事，其内在意义是通过孩子们紧握假枪模仿打仗游戏的场景所体现出来的。作品《大字报前的战斗》Bataille devant la Propagande (Battle Before the Propaganda) 中一群青少年手里持着枪，站在布满政治口号的墙壁前。场景是现实的，采用黑白色调，宛如一张旧照片，同时也是不现实的，其中有四个孩子是红色的，艺术家通过红色来体现其中的寓意。这幅作品深刻体现了艺术家对媒体控制的关注——无论是‘70年代’的大字报还是‘当今’的商业宣传。画面以战斗的形式表现儿童的反应。在细节的描绘中不难发现，一些孩子将他们的武器指向了正在看画的人。就如其它作品一样，李天兵将文字巧妙的蕴含其中。这一举动源于国画，画面角落处常常是一首诗词，虽游离于画面的叙述，却又成就了作品。在李天兵的画中，文字是取自报纸或互联网，经常有意和画面的叙事断裂，表现的是我们如何去听、去看去理解那些深入我们生命中的东西。这点很像六七十年代法国的一些哲学家，如Guy Debord, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Paul Virilio, 在波普艺术中也是如此，而我们也应该记得，那是一种对社会批判的艺术。这一系列里的共同点是战争对儿童的吸引力。类似《大字报前的战斗》的场景

在其它画里也呈现出来，比如《田野里的战争》，而且从2010年，这一场景换到了乡下，一些孩子穿上了绿色。赋予所描绘的主体不同色彩，突出了绘画不同的特征，也意味着场景氛围的变化。

通过比较这一系列中的画作，不难发现，艺术家所要表达的不是‘地点’，而是儿童的‘精神世界’。同时，它很容易让人产生联想，森林令人想到鬼魅（绿色），而城市是一个伟大的革命动乱的自然环境（红色诱发）。《广告看板前的自画像》在色彩上运用了象征主义，艺术家自己站在一面布满标语的广告版前，运用黑白基础色调，雪和孩子的衣服表明是寒冷的冬天，但地点上却不清晰，说是70年代中国的任何城镇都可以。对艺术家来说，身后是一块常见的布告栏，广告栏上张贴的讯息已被当下国际国内的政治争端议题所取代，作品体现了艺术家对媒体控制的关注，强调如何运用语言的力量进行沟通方式的改变而不是改变说服的策略。

这幅画和其它作品所传递的思想说明，人类的思想随着历史的发展而发生改变，艺术表现形式对于世界的认知过程起着重要的作用。对于李天兵而言，艺术可以改变世界观，就如世界观可以改变艺术一样。这一思想没必要与后历史观形成比较，后者认为，意识形态是死的，与之相关的对于世界的表达已渐行渐远。

李天兵不止一次地说过，他的绘画源于对五张黑白照片的观察，这些照片是儿时父亲为他拍下的，此外，从漫画书的记忆中，童年的生活的记忆中（如今再回到老地方，这里已面目全非）都给了他创作灵感。他也表示，自己经常去一些污染不太严重的地方，以获得创作的灵感。我们只能试图将他作品中描绘的世界与周围环境联系在一起。这些绘画展现的一切与当下的生活经验毫不相关，显然，那是一个超现实的比喻。

身披超现实主义的外衣也并非超现实主义。二者之间的区别应该加以澄清。Gerhard Richter和张晓刚，曾经说他们自己是“超现实主义”，如果人们想到布列东1924年的《超现实主义宣言》的话，上述这种称谓就是不尽准确的。就他们的作品而言，更恰当的说法是表现了一个现实之外的世界，深受大量媒体的影响，而并非无意识的产物。二位艺术家都并非超现实主义者。而是超现实的反面，因为他们的作品并没有描绘出无意识中产生的那种幻象。

这一前提让我们明白，不同代的艺术家是以不同的方式形成超现实的世界，将貌似真实的一切表现在画面上。正如我们所知，Gerhard和李天兵通过照片使其作品成形。但Gerhard是在投影仪的帮助下勾勒出人物和风景的轮廓，李天兵则是在画布上尽情伸展，将整个视角限制在一定范围里，从而达到不可预料的效果。换言之，Gerhard的绘画是没有回想余地的，与之相反，李天兵在开始绘画之前并无特定想法，作品成形之后却带来未知事物的无限可能性。

Gerhard Richter这样解释自己六十年代的作品，当他想在画面上复原一张图片同时又不歪曲现实时，他使用的手法其实是根据意识的过程而进行的。李天兵正好相反。他的作品筹备开始于一些私人的照片和曾经发现，寻找或拍到的东西，艺术家用这些素材来构建场景，随之进行修改润色，从而使画作具有了身份和意义。完成的画作与艺术家的经历息息相关，正是艺术家经验体现的过程。这条道路指引着李天兵最初开始画自己，然后是一群儿童，2010年开始的作品，艺术家将想象和真实的画面叠加在一起。在最近的画作中，需要特别指出的是，不同环境下的重叠画面是如何对故事进行叙述的。用数学打个比方，就好比一加一不等于二，而是具有更多的可变性的结果。这些作品不确定的结果，形成了一种并不符合完美定义的结果，诠释了艺术家的生活，每件作品尽管并不具备十分清晰的叙述脉络，但却与他对孩提时代的记忆密切相关。

感悟这个世界意味着超越它外在的形象，去发掘一切尽可能发掘的内在涵义。它似乎很客观，李天兵的摄影绘画作品，给我们提供了与这些感悟亲密接触的机会。与六七十年代欧洲的Gerhard Richter和美国的Chuck Close的创作正相反，这两位艺术家在绘画上采用了与照相机相同的视角。尤其是Chuck Close，他将图片上的脸放大，聚焦于起初我们忽略的局部，将最初我们认为突出的某些细节忽略。虽如此，最终产生的画却非常真实。

Gerhard Richter和Chuck Close，对那些本身需要诠释或蕴含深层意义的图像是嘲讽的。李天兵的衡量标准与他们并不一样，产生的结果也不相同。他将现实的碎片整合在画面上，而这些画面源自童年的那个与之并行的世界。这正是Gerhard Richter和Chuck Close二人所试图避免甚至是反对的，坚定如极简主义艺术家们。这些艺术家并不是倚靠记忆创作，而记忆却正是李天兵的创作基础。对他而言，思考的行为就是记忆。

在当今被西方艺术家认可的中国艺术中，李天兵就像是鲜明的标志（虽然居住在法国），不禁让人想到了一位艺术家直面自己本族文化的道德动机。现代中国文化中，很多知识分子所追求的语言和主题依附于之前所定义的模式。无论他们采取怎样的途径，无论会导致什么样的结果，都极大的丰富了绘画语言冲破了原有的语法规则，这就如扩大一个人意识领域的方式一样。李天兵所属的那个庞大的艺术家群体所持有的固有思想，到如今依然没有改变，那就是：每个人必须做自己命运的建筑师。